

Cahiers  
Claude Simon

**Cahiers Claude Simon**

11 | 2016  
Relire *L'Acacia*

---

## *L'Acacia* comme autoportrait

*L'Acacia as self-portrait*

**Patrick Suter**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/305>

DOI : 10.4000/ccs.305

ISSN : 2558-782X

### Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

### Édition imprimée

Date de publication : 8 juillet 2016

Pagination : 81-96

ISBN : 978-2-7535-4876-3

ISSN : 1774-9425

### Référence électronique

Patrick Suter, « *L'Acacia* comme autoportrait », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 11 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/305> ; DOI : 10.4000/ccs.305

---

*Cahiers Claude Simon*

# L'ACACIA COMME AUTOPORTRAIT<sup>1</sup>

Patrick SUTER  
Université de Berne

Quel est le statut générique de *L'Acacia*? Si la première de couverture précise en sous-titre qu'il s'agit d'un « roman », la matière autobiographique y est aisément reconnaissable, *L'Acacia* s'inscrivant à cet égard dans la continuation d'une pratique ancienne. « Je ne peux parler que de moi », affirmait en effet Claude Simon dès 1962<sup>2</sup>, avant de préciser en 1985, dans une émission qui lui était consacrée, que « tout » était « vrai », et que ses premiers souvenirs étaient ceux de terres ravagées par la guerre, dans le Nord, où sa mère et ses tantes recherchaient la tombe de son père<sup>3</sup>. Or ce sont précisément ces souvenirs qui constitueront la matière du premier chapitre de *L'Acacia*, les différents événements narrés dans le livre correspondant à ceux de la vie de Claude Simon telle qu'il l'a racontée à Mireille Calle<sup>4</sup>. Par ailleurs, on a affaire ici à un livre qui relate la naissance d'un écrivain, dont tout indique que ce dernier est celui-là même qui écrira le livre – puisque,

---

1. Cet article se fonde sur une étude rédigée en 1992, que Claude Simon avait lue et appréciée, et dont seule une partie avait paru (Patrick Suter, « Rythme et corporéité chez Claude Simon », *Poétique*, n° 97, Le Seuil, février 1994, p. 19-39). J'ai conservé pour l'essentiel le cadre méthodologique sur lequel je m'appuyais alors, inspiré de *Miroirs d'encre* de Michel Beaujour, tout en remaniant fortement l'ensemble, et en tenant compte de synthèses ou d'apports plus récents émanant des sciences de la culture. Les passages sur la mémoire collective et sur le nom de l'arbre ont été en grande partie repensés. La section consacrée à la frontière renvoie à un travail en cours sur la figuration des frontières dans les littératures de langue française, qui a récemment donné lieu à des publications théoriques ou monographiques (sur Butor, Simon et Mouawad en particulier).

2. « Je ne peux parler que de moi », *Les Nouvelles littéraires*, 3 mai 1962, p. 2.

3. Jérôme Garcin, « Claude Simon », *Boîte-aux-lettres*, FR3, 2 décembre 1985.

4. Mireille Calle (dir.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile – Grenoble, PU de Grenoble, 1993, p. 8.

lorsqu'à la dernière page, il s'assied « à sa table devant une feuille de papier blanc », il peut apercevoir par la fenêtre « les plus proches rameaux » du « grand acacia qui poussait dans le jardin<sup>5</sup> ».

Pour autant, cette matière autobiographique n'implique pas que ce livre constitue une autobiographie, au sens où elle est définie par Philippe Lejeune. En particulier, il manque ici un « pacte autobiographique » qui identifierait le personnage principal à l'auteur du livre, le sous-titre « roman » déjouant d'emblée un tel contrat générique<sup>6</sup>. *L'Acacia* échappe par ailleurs à la définition de l'autobiographie comme « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>7</sup> ». La narration à la troisième personne déroge aux pratiques du genre, et *L'Acacia* n'apparaît pas de façon évidente comme un récit rétrospectif, puisqu'il est constitué d'une série de récits situés à des dates différentes, séparés les uns des autres dans les douze chapitres du livre – même si se tissent entre eux des échos –, et que la narration est souvent au présent : « L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi », précise Michel Beaujour<sup>8</sup>. De plus, *L'Acacia* n'est pas consacré clairement à l'« histoire d'une personnalité », une place presque égale – et, dans certains chapitres, plus grande – étant accordée à d'autres personnages, l'histoire de cette personnalité étant du reste fondamentalement incomplète, avec de nombreuses ellipses qui contreviennent à l'ambition totalisante de l'autobiographie<sup>9</sup>.

À son tour, cependant, le sous-titre « roman » ne contraint pas à envisager un seul régime générique pour *L'Acacia*. Dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Jean-Marie Schaeffer distingue deux modes de classification des œuvres selon leur genre. À côté d'un mode « auctorial », indiqué par l'auteur, il envisage un mode « lectorial », selon lequel le genre est établi par le lecteur<sup>10</sup>. Dans ces pages, je vais pour ma part soutenir qu'à côté de l'appellation auctoriale « roman », un autre statut générique, lectorial, peut être accordé à *L'Acacia*,

5. *L'Acacia*, dans Claude Simon, *Œuvres II*, Gallimard, « La Pléiade », 2013, p. 1249. Par la suite, les pages sont indiquées entre parenthèses.

6. Selon Lejeune, le sous-titre d'une œuvre est le lieu habituel du contrat générique énoncé par l'auteur (*Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, « Poétique », 1975, p. 9).

7. *Ibid.*, p. 14.

8. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Le Seuil, « Poétique », 1980, p. 8.

9. Sur cette ambition totalisante, voir Jean Roudaut, « Le mythe du Grand Livre. Fragment et totalité », *Symposium, Encyclopaedia universalis*, 1990, p. 146.

10. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Le Seuil, « Poétique », 1989, p. 147-148.

celui d'*autoportrait*. À cet égard, je ne procéderai pas autrement que celui qui a défini ce genre, puisque c'est justement sur le mode lectorial que Michel Beaujour a, dans *Miroirs d'encre*, établi la poétique de l'autoportrait, nom de genre par lequel il désigne un corpus « auquel appartiendraient aussi bien les *Essais* de Montaigne [...] que *Ecce homo* de Nietzsche<sup>11</sup> », mais aussi *La Règle du jeu* de Leiris ou *Roland Barthes par Roland Barthes*, ou encore *Le Génie du lieu* de Butor.

Avant d'ajouter *L'Acacia* à ce corpus, il convient donc de rappeler les principales caractéristiques de l'autoportrait telles que les a établies Beaujour. Selon l'auteur de *Miroirs d'encre*, il s'agit d'un genre où celui qui se raconte n'est pas une personnalité qui veut qu'on se souvienne d'elle : « L'autoportraitiste [...] n'est rien d'autre que son texte : il survivra par là ou pas du tout. C'est qu'il est d'abord un écrivain<sup>12</sup> » ; « Je suis style, écriture, texte », dit selon Beaujour l'autoportraitiste<sup>13</sup>. Par ailleurs, ce genre est caractérisé par le présent, comme le met exemplairement en évidence cette phrase de Montaigne : « Nous ne sommes, ce crois-je, sçavants que de la science présente, non de la passée, aussi peu que de la future<sup>14</sup>. »

L'organisation de l'autoportrait est caractérisée par sa discontinuité apparente. L'autoportrait « tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage<sup>15</sup> ». Par là même, sa structure est bien plus *topo-* que *chronologique*, l'« espace » primant sur la « durée », l'autoportrait se constituant comme « une déambulation imaginaire au long d'un système de lieux, dépositaire d'images-souvenirs<sup>16</sup> ».

Dans l'autoportrait, ces images-souvenirs sont caractéristiques d'une mémoire d'une très grande précision, dans laquelle « les images éidétiques ne se prêtent qu'à certaines manipulations imaginaires auxquelles elles offrent une résistance analogue à celle des "choses réelles"<sup>17</sup> ». Pour autant, la mé-

11. M. Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 8.

12. *Ibid.*, p. 348.

13. *Ibid.*, p. 342.

14. Montaigne, *Essais*, I, XXV, 135c (cité par Beaujour, *op. cit.*, p. 119).

15. M. Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 27.

16. *Ibid.*, p. 110-111.

17. *Ibid.*, p. 98.

moire n'est pas ici exclusivement individuelle, l'autoportrait se caractérisant par un « type de mémoire à la fois très archaïque et très moderne, par quoi les événements d'une vie individuelle sont éclipsés par la remémoration de toute une culture, apportant ainsi un paradoxal oubli de soi<sup>18</sup> ». Cette mémoire utilise donc des lieux communs, tels le « tiroir » ou la « maison », par lesquels sont tissés des liens entre l'individualité et la généralité, et qui servent de « métaphores globales<sup>19</sup> ». « C'est là », précise Beaujour, « que s'effectue l'échange entre mon corps et le corps, entre le nom propre et le nom commun, entre le lieu individuel et le lieu commun<sup>20</sup> ». La mémoire de l'autoportrait est donc caractérisée par ses dimensions à la fois intra- et intertextuelles<sup>21</sup>, en rappelant d'une part le corps (le corpus) de l'œuvre, et d'autre part la foule des textes d'une culture vaste et souvent archaïque. Et l'on ne s'étonnera pas que l'autoportrait accorde une grande place à la corporéité, le corps fonctionnant comme métaphore du corps du texte<sup>22</sup>.

#### LES TRAITS GÉNÉRIQUES DE L'AUTOPORTRAIT DANS *LACACIA*

S'il est possible d'envisager *L'Acacia* comme un autoportrait, c'est tout d'abord que l'on y repère le portrait d'un sujet – que l'on désignera par « S. », selon une proposition de Lucien Dällenbach à propos des *Géorgiques*<sup>23</sup>, que Simon lui-même a reprise à son compte dans *Le Jardin des Plantes* – dont l'histoire, discontinue, évoque celle de l'auteur, bien que cet autoportrait soit fragmentaire, et qu'à propos de beaucoup d'années, il ne soit rien dit. En effet, alors que, de chapitre en chapitre, les personnages principaux diffèrent, la seule histoire qui se retrouve dans toutes les parties du livre est celle de S., qui, lorsqu'il ne correspond pas au personnage principal, est évoqué comme personnage secondaire (ainsi l'enfant du premier chapitre), ou au moyen d'anachronies (analepses ou prolepses). Il arrive du reste que soient pratiqués des sommaires où les différents fragments de l'histoire de S., dispersés de chapitre en chapitre, sont rassemblés :

---

18. *Ibid.*, p. 26.

19. *Ibid.*, p. 105.

20. *Ibid.*, p. 310.

21. *Ibid.*, p. 207 et 113 sq.

22. *Ibid.*, p. 309 sq.

23. Lucien Dällenbach, « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », *Critique. La Terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon*, n° 414, novembre 1981, p. 1227.

l'enfant devenu par la suite un petit garçon, puis un adulte, puis redevenu une créature ou plutôt un organisme vivant exclusivement habité de préoccupations animales, le seul souci de manger et de boire, et qui devait par la voix d'un haut-parleur sur la place d'un camp de prisonniers apprendre qu'elle [...] avait disparu d'un coup (p. 1175)

Or ce personnage de S. est envisagé avec les techniques propres à l'autoportrait. Le fameux participe présent simonien permet justement de saisir les sensations de S. dans ce temps présent qui caractérise ce genre, le présent correspondant parfois lui-même au temps de la narration. L'insistance sur les perceptions visuelles ou auditives de S. signale par ailleurs un sujet percevant, dont les perceptions sont singulières et extrêmement précises (éidétiques). Procédant par approches et hypothèses successives, reprises et épanorthoses (d'où la fréquence des locutions comme « ou plutôt » ou « peut-être », ou encore des comparaisons), qui souvent s'opposent à des clichés ou à des *topoi*, les sensations sont ainsi saisies de la façon la plus idiosyncrasique et originelle qui soit, au plus proche du présent où elles sont vécues :

tout ce dont il se souvient (*ou plutôt ne se souvient pas* – ce ne sera que plus tard, quand il aura le temps [...]) ce sont des ombres encore pâles et transparentes de chevaux sur le sol [...], puis soudain les cris, les rafales des mitrailleuses, [...] la confusion, le tumulte, le désordre, [...] assourdi par les explosions, les cris, les galopades, *ou plutôt* percevant (ouïe, vue) *comme des fragments qui se succèdent*, se remplacent, se démasquent, s'entrechoquent, tournoyants [...] puis soudain plus rien [...], jusqu'à ce que lentement, émergeant peu à peu *comme des bulles* à la surface d'une eau trouble, apparaissent de *vagues taches* indécises qui se brouillent, s'effacent [...]: des triangles, des polygones, des cailloux [...], son cerveau (*ou quelque chose de plus vivace, de plus rapide et de plus intelligent*) se remettant à fonctionner (p. 1060-1061<sup>24</sup>)

Cette mémoire extrêmement précise renvoie du reste d'autant plus à celle d'un sujet que certaines scènes obsédantes, signalant un noyau dur, difficilement cernable, de la personnalité, sont reprises de livre en livre comme les variations d'un fantasme, l'évocation du colonel « fou » (p. 1212) rappelant entre autres celle de la mort du capitaine de Reixach dans *La Route des Flandres*, dont le quasi suicide, sabre levé, avait déjà été l'objet de constantes conjectures par les différents personnages du roman. À l'échelle de l'œuvre de Claude Simon, la mémoire intratextuelle indique donc l'impossibilité de sortir d'images obsédantes, lesquelles apparaissent comme les signes de traumatismes et d'une subjectivité en butte avec ses « origines », ou avec sa part archaïque et irréductible. Enfin, le rythme de la phrase, avec, en particulier, le battement des participes présents, qui accompagne les descriptions des rythmes corporels (pouls,

24. Ici et ailleurs, je souligne.

pulsions, pulsations, poussées orgasmiques), signale l'avènement continu d'un sujet, le corps et le texte faisant un, le rythme devenant, comme l'a constamment répété Henri Meschonnic, le lieu d'inscription du sujet dans le langage<sup>25</sup>.

C'est cependant au niveau de l'organisation d'ensemble que *L'Acacia* se rapproche le plus de l'autoportrait. Si, comme nous l'avons vu, ce genre est caractérisé par le « primat de l'espace sur la durée<sup>26</sup> », et si l'autoportrait est d'abord une « déambulation imaginaire au long d'un système de lieux, dépositaire d'images-souvenirs<sup>27</sup> », une telle pratique d'écriture coïncide avec celle de Claude Simon, telle qu'il l'a décrite dans *Orion aveugle*: « Je ne connais pour ma part d'autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas, c'est-à-dire mot après mot, par *le cheminement même de l'écriture*<sup>28</sup>. » La phrase simonienne correspond bien à une déambulation de lieu en lieu, par association d'idées (très souvent signalées par des parenthèses), telle évocation permettant par exemple le souvenir d'un lieu ancien, lequel laisse à son tour la place à une anticipation. L'écriture s'élabore comme un déplacement dans des lieux (un « cheminement »), qui correspondent à des lieux de retour, semblables à ceux de la mémoire rhétorique décrits dans *L'Art de la mémoire* de Frances A. Yates<sup>29</sup>. Évoquant son « sentier de création », Simon indique en effet qu'il « tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects du même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées<sup>30</sup> ».

Mais si la phrase simonienne tout entière permet de cheminer de lieu en lieu, certains lieux de retour sont particulièrement remarquables dans *L'Acacia*. Je me propose ici de les décrire brièvement, avant de m'arrêter plus longue-

25. Sur ce point, voir Patrick Suter, art. cit. À propos des rapports entre rythme et sujet chez Henri Meschonnic, voir *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 71 *passim*.

26. M. Beaujour, *Miroirs d'encre*, éd. cit., p. 110.

27. *Ibid.*, p. 111.

28. Préface à *Orion aveugle* [1970] dans Claude Simon, *Œuvres I*, Gallimard, « La Pléiade », 2006, p. 1181.

29. Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Gallimard, 1966. Pour développer sa conception de la mémoire dans l'autoportrait, M. Beaujour s'est appuyé en partie sur cet ouvrage fondateur, qui a eu pour mérite de mettre particulièrement bien en évidence le fait que la mémoire humaine est organisée de façon topologique et non chronologique.

30. Préface à *Orion aveugle*, éd. cit., p. 1183.

ment sur le principal d'entre eux, qui n'est autre que l'acacia lui-même – vers lequel les autres convergent, et qui les garde à son tour en mémoire.

## LES LIEUX DE RETOUR

Dans une écriture marquée par la corporéité, on ne s'étonnera guère que, précisément, le *corps* soit lui-même porteur de mémoire, et très ancienne. C'est que le corps ne se souvient pas seulement de lui-même, mais, dans ses différentes sensations ou postures, rappelle son origine mythique aussi bien que les animaux qui ont précédé l'apparition des humains, dont cette dernière n'est ici nullement séparée. Au quatrième chapitre, fuyant sur le champ de bataille, S. semble essayer « de s'arracher à la terre, à la *boue originelle* » (p. 1066), rappelant la genèse la plus ancienne et le lien originel du corps à la terre (à la glèbe). Au cours de sa fuite, il rappelle tout un bestiaire antérieur à l'espèce humaine : « son corps de nouveau courbé en deux, *comme un singe* les mains rasant le sol, l'une d'elles y prenant au besoin appui s'il trébuche, il se déplace déjà avec rapidité (*à la façon de ces rats* filant au pied d'un mur) » (p. 1062). Plus tard, il sera « *canard*, courant [...] les pieds en dehors pour crocheter la pente » (p. 1066). Et, juste après avoir essayé de « s'arracher [...] à la boue originelle » son ombre rappellera la femme – qui, dans ce contexte, appartient également au monde de la genèse –, puisqu'il peut « voir se dandiner en avant de lui son ombre alourdie semblable [...] à celle d'une femme... » (*ibid.*). Le corps est ainsi lié au plus archaïque, renvoie à la genèse et à l'évolution des espèces, qu'il n'a pas supplantées, mais auxquelles il reste indissolublement lié.

Le *train* constitue un lieu de retour d'une tout autre nature. Le chapitre VI évoque le voyage qu'effectue S. lors de la mobilisation pour rejoindre son régiment. Or l'absence de lumière dans le compartiment (« À présent il était étendu de tout son long dans le noir » [p. 1109]) peut être lue comme l'anticipation d'une mise au tombeau (« Et maintenant il allait mourir » [p. 1108]), le train se transformant en couloir de la mort, lequel entraîne S. à se souvenir de son existence antérieure :

il pouvait contempler dans une perspective télescopique [...] les vingt-six années qui maintenant allaient selon toute probabilité trouver une fin [...], vingt-six années de paresse et de nonchalante inertie [...], que n'avait pu provoquer [...] aucun des déguisements successivement imposés ou essayés, depuis le rigide uniforme à la coupe militaire dont [...] on avait revêtu le gamin de onze ans [...] jusqu'au dernier en date qui comportait comme accessoires les pinceaux et une boîte à couleurs de peintre cubiste, après avoir entre-temps essayé d'un blouson anarchiste, puis [...] suivi tout autour d'un



continent trop vieux, malade, résonnant de bruits de bottes et de salves de pelotons, la valise où [...] les portiers d'hôtels collaient des étiquettes multicolores (p. 1109-1110)

On aura reconnu ici un autre de ces sommaires qui résument la vie de S. Et cependant, les voyages en train vont dépasser ces souvenirs strictement individuels et être porteurs d'une mémoire plus vaste et collective. L'un des souvenirs de S. porte sur sa traversée de l'Europe, accompagné d'un ami mexicain, quelques années avant le 27 août 1939, jusqu'en territoire communiste : « au-dessus de la voie se dressait un arc de triomphe [...] portant à son fronton une inscription en hautes lettres cyrilliques [...] surmontées d'une faucille et d'un marteau entrecroisés surmontés eux-mêmes d'une étoile à cinq branches » (p. 1114). Le voyage en Pologne et à Berlin passe par les lieux qui deviendront le théâtre d'événements-clés de la Deuxième Guerre mondiale, et l'évocation des « wagons à bestiaux » [...] ou de « curieux wagons de minerai qui ressemblaient à des *cercueils* » (p. 1169) n'est pas sans évoquer les déportations innombrables qui scellèrent le destin de tant d'Européens, et des plus divers. C'est que la mémoire n'est pas seulement mémoire du passé, mais aussi du futur (« Et maintenant, il allait mourir »), et que cette mémoire du futur est partagée par d'autres personnages que S. : « Pour là où ils vont nous envoyer, Lévy, Isaac, Abraham, Blum, Macaroni ou Mohamed, c'est pareil » (p. 1150).

Les *dates*, quant à elles, sont évidemment porteuses de mémoire, que ce soit une mémoire individuelle et idiosyncrasique (les souvenirs de S. portant sur tel jour ou telle période de la guerre) ou une mémoire collective (1914, 1939 ou 1940 sont des dates particulièrement significatives pour l'ensemble des populations européennes). Les échos qui se tissent entre 1914 et 1939, c'est-à-dire entre les générations prises dans les mêmes conflits, relient là encore la mémoire la plus individuelle (celle liée à la génération de S., mobilisé vingt-cinq ans après la mort de celui qui apparaît comme son père) et la mémoire collective – selon une vision de l'Histoire tragique où les destins individuels sont soumis à la répétition inéluctable des mêmes rites d'expulsion, de malédiction et de sacrifice. Du père, il est dit qu'« il avait choisi avant de mourir de déposer sa semence et se survivre dans l'une de ces femelles destinées à la reproduction de l'espèce » (p. 1085), mais il ne sait pas que celui qui lui survivra sera voué à la même mort prématurée que lui – selon un destin commun à leurs générations respectives, vingt-cinq ans plus tard, lors d'une autre date-clé : 1939.

Les rites d'expulsion dont il vient d'être question instaurent une séparation qui relègue les mobilisés derrière « une invisible *muraille*, un invisible *rempart* au-delà duquel, une fois *franchi*, serait scellé quelque chose d'irré-médiable, définitif et terrible » (p. 1101). Cette « muraille » et ce « rempart » évoquent la *frontière* sur lesquels vont se retrouver les soldats (« ils bivouaquaient sur la frontière » [p. 1170]). Et la frontière, étymologiquement le lieu du « front », rappelle à son tour les lieux où se sont déroulées des guerres antérieures, telle la bataille de Sedan de 1870, qui s'est soldée par une victoire définitive des forces prussiennes : « et c'était Sedan : à l'est courait à perte de vue comme une *muraille*, dorée par l'automne, la formidable *lisière* d'une formidable forêt » (p. 1169). Mais la frontière est également liée à une mémoire beaucoup plus archaïque, qui évoque les sociétés que l'anthropologie sociale a longtemps qualifiées de primitives. La frontière renvoie effectivement à la marge, aux territoires liminaux, où, selon William Turner, dans les rites de passage, après la phase de séparation, et avant la réintégration, vit la *communitas*, à l'écart de la « structure », c'est-à-dire à l'écart de la société organisée selon des catégories bien établies<sup>31</sup>. Les soldats se retrouvent à l'écart des règles linguistiques et du monde de la culture, séparés même de l'espèce humaine, isolés « du reste du monde civilisé » (p. 1163), « comme s'il existait entre eux un langage non pas tellement d'initiés mais spécifique, élémentaire, fait d'un nombre limité de mots et de plaisanteries, comme s'ils appartenaient à un *monde à part, en marge de la gémissante et craintive espèce humaine* » (p. 1131-1132). *L'Acacia* abonde en comparaisons de ce type :

comme si, en même temps que les règles de la syntaxe qui leur assignait un ordre pour ainsi dire de bienséance et rassurante immunité, les autres (les autres mots : ceux dont ils étaient habituellement entourés) avaient subitement perdu toute raison d'être, la *syntaxe expulsée* elle aussi (p. 1106)

Comme si la communauté qui les avait désignés [...] s'était déjà amputée d'eux, les arrachait d'elle avec horreur, les *excluant, les rejetant à sa périphérie* sur une *frange extrême du territoire tribal* dont on chassait à leur approche les populations (p. 1163)

D'autres lieux de retour apparaissent plus étroitement liés à S. et à son environnement. Ainsi en va-t-il des *cartes postales* que collectionne la mère (p. 1083), qui fonctionnent comme les mémoires artificielles ou les fichiers décrits par Beaujour<sup>32</sup>. Ces cartes ont un rôle fondamental, parce qu'elles rap-

31. William Turner, *The Ritual Process*, London, Routledge, 1969, p. 94 sq. Sur ce point, voir aussi Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2010, p. 111 sq.

32. M. Beaujour, *op. cit.*, p. 118.

pellent d'une part le père absent et sans parole, et parce que, d'autre part, elles font mémoire du monde entier, au-delà de l'Europe qui était « portée » par la mémoire du soldat mobilisé rejoignant en train son régiment :

Par la suite, lorsqu'à son tour il lui [à la mère] en fit parvenir, expédiées d'un peu partout dans le monde, il se contenta sobrement d'écrire son nom au-dessous des trois chiffres indiquant le jour, le mois et l'année – comme s'il était déjà certain de l'inutilité, sinon même de l'indécence, de tout discours (p. 1083)

En particulier, les cartes postales permettent au fils de fantasmer la scène initiale, la rencontre de ses parents : « de même que sans doute ils ne se dirent pas grand-chose cette première fois, parlant de n'importe quoi sauf d'eux-mêmes » (p. 1083). Elles constituent une mémoire fragmentaire et intime, ou, tout au moins, permettent de concevoir le roman familial.

La *maison* est le lieu préservant la cohérence d'un sujet, par-delà la fragmentation du monde et le morcellement découlant des guerres successives. Celle où se met à écrire S., tout à la fin du livre, indique la survie. Elle s'oppose à toutes les maisons détruites évoquées lors du premier chapitre, où trois femmes accompagnant l'enfant vont à travers des décombres :

la maison constituait comme un îlot, une sorte de lieu épargné, préservé dans l'espace et le temps (la maison où avait vécu, jeune fille, la femme qui devait plus tard le porter dans son ventre, où il avait lui-même grandi, enfant [...]) (p. 1136)

La maison apparaît donc matricielle, et elle indique la permanence de génération en génération : « la *même* chambre, la *même* cheminée, et à cent vingt ans d'intervalle la triple agonie » (p. 1140). Cependant, cette permanence même est menacée non plus par la guerre, mais, pour le vieil homme qu'est devenu S. au chapitre VII, par l'avancée de la vie moderne :

[II] avait vendu sa moitié du mausolée, fui devant l'irrésistible marée des juke-boxes et des marchands de vêtements américains pour aller habiter à la campagne une autre des maisons dont il avait hérité, à part entière celle-là (p. 1137)

Ainsi peut-on dire que le lieu de retour ne valorise pas seulement « l'intimité de la maison au sens étroit de demeure privée et de domicile inviolable », mais qu'il est également relié à « l'espace collectif de la cité<sup>33</sup> ».

La maison enferme la *bibliothèque*, qui fait lien avec l'histoire culturelle et constitue une mémoire intertextuelle :

Dans la bibliothèque dont il avait hérité et qu'on avait transportée pour lui en même temps que les énigmatiques portraits d'ancêtres [...], il trouva quelques romans d'académiciens

33. M. Beaujour, *ibid.*, p. 109.

du début du siècle et une collection dépareillée des œuvres complètes de Rousseau [...]. Chez un bouquiniste, il acheta les quinze ou vingt tomes de *La Comédie humaine* reliés d'un maroquin brun-rouge qu'il lut patiemment, sans plaisir, l'un après l'autre, sans en omettre un seul, en écoutant le vent frotter les toits avec bruit, faire battre quelque part un volet. [...] Peu à peu, il changeait. [...] Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était maintenant le printemps. [...] L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur (p. 1248-1249)

La réunion dans la bibliothèque des figures de Rousseau et de Balzac peut être tenue comme un emblème de la future écriture de Simon – comme si la bibliothèque était dépositaire d'une mémoire du futur. Effectivement, l'écriture simonienne n'aura de cesse de partir, comme chez Rousseau, de la sensation la plus individuelle, tout en embrassant (de façon fragmentaire) la comédie humaine (depuis la vie tribale et archaïque évoquée dans de très nombreuses comparaisons, jusqu'à la vie moderne et contemporaine abordée par le chapitre VII). Certes, cependant, il ne s'agit plus ici de constituer « une relation d'événements telle qu'un esprit normal (c'est-à-dire celui de quelqu'un qui a dormi dans un lit, s'est levé, lavé, habillé, nourri) pouvait la constituer après coup, à froid » (p. 1187), et l'ambition balzacienne ne peut être évoquée qu'en en rejetant les méthodes de composition.

## L'ARBRE

Si, dans *L'Acacia*, les lieux de retour sont nombreux, le plus important d'entre eux est l'acacia lui-même. Les arbres, bien sûr, sont liés à la mémoire, puisqu'ils symbolisent les généalogies, et la mémoire que porte l'acacia est en l'occurrence aussi bien liée au passé en général qu'au livre lui-même. Le nom de l'arbre semble faire la jonction entre les premières pages, marquées par les destructions et les décombres – et l'on pourrait y lire : « la casse ya » (« la casse, il y a »). À l'autre extrémité, la proximité de l'acacia avec la maison fait le lien avec la demeure – et il suffirait de la transformation d'un phonème sourd [s] en sonore [z] pour qu'on y entende « la case ya », c'est-à-dire : « la case (la maison), il y a » (formule qui indiquerait un abri). De tels jeux de mots ont bien sûr quelque chose d'arbitraire, n'était qu'ils permettent de synthétiser la structure du livre, entre les décombres dans lesquels l'enfant forme ses premiers souvenirs, et la demeure finale où naît un écrivain, qui est lui-même un survivant.

La structure même du mot ACACIA semble du reste coïncider avec celle du livre, l'alternance des lettres A et C rappelant celle qui intervient entre

chapitres impairs (liés à la première guerre mondiale), et chapitres pairs (qui portent dans leur titre une date de la deuxième guerre mondiale<sup>34</sup>). À part le « I » de « ACACIA », seuls alternent en effet dans ce nom A et C, soit deux des premières lettres de l'alphabet – de l'ABC –, comme si le titre suggérait alphabétiquement le commencement de l'écriture et la naissance de l'écrivain, la fin du livre apparaissant comme un nouveau commencement. La dernière lettre du mot semble fonctionner elle-même comme lieu de retour vers le début, qui n'est jamais aboli dans l'univers simonien, la modernité la plus grande continuant à être porteuse du plus ancien – cet archaïque pouvant correspondre aussi bien à la « boue originelle », aux temps tribaux et primitifs, ou encore à l'époque de la genèse de l'écriture (la Méditerranée n'étant par exemple pas nommée en tant que telle, mais désignée comme une « matrice d'alphabets » [p. 1098]).

L'acacia renvoie par ailleurs à d'autres lieux de retour du livre éponyme, et en particulier aux réseaux de voies ferrées, dont nous avons vu plus haut de quelle mémoire à la fois individuelle et collective elles étaient porteuses. À la dernière page, il est d'abord mentionné par ses branches :

L'une des *branches* du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches *rameaux* éclairés par la lampe (p. 1249)

Or d'autres ramifications ont été évoquées dans d'autres chapitres, qui évoquent la mémoire tragique des trains dans l'Europe de la Deuxième guerre mondiale :

comme si d'un bout à l'autre de l'Europe la terre obscure était en train de trembler sous les innombrables convois emportés dans la nuit [...] : comme si les pleurs, les visages baignés de larmes se détournant, abandonnant les gares, avaient reflué, d'abord en mornes cohues, puis se séparant, se divisant, se *ramifiant* à la façon d'un fleuve qui remonterait vers ses sources (p. 1112-1113)

L'acacia est de plus un arbre dont les propriétés botaniques peuvent être rapprochées de la mémoire du livre. À cet égard, il convient de préciser que l'acacia est ici double, non seulement à cause des feuilles pennées qui le caractérisent et distribuent les folioles de chaque côté de la nervure principale, mais surtout parce que l'acacia qui pousse en France, dans le Midi – où se trouve S. – n'est pas le vrai acacia, mais le robinier, dit aussi « faux acacia » (*robinia pseudo acacia*). Le robinier, lui, est un arbre d'origine américaine (région des Appalaches), qui a été introduit en France au xvi<sup>e</sup> siècle. Arbre très dur, imputrescible, résistant à la pluie (on en fait des meubles de jardin,

34. I: 1919; II: 17 mai 1940; III: 27 août 1914; IV: 17 mai 1940; V: 1880-1914; VI: 27 août 1939; VII: 1982-1914; VIII: 1939-1940; IX: 1914; X: 1940; XI: 1910-1914-1940; XII: 1940.

des chevilles et, selon Mireille Calle-Gruber, des « porte-plume<sup>35</sup> », il s'agit d'un arbre pionnier, qui pousse facilement dans des terrains dégradés (de la famille des légumineuses, il enrichit le sol en y fixant l'azote). Ces propriétés font écho à la résistance et la renaissance de S. par-delà les décombres du chapitre initial, et les « feuilles semblables à des *plumes* », près de la table où S. est assis « devant une feuille de *papier blanc* » (p. 1249) contribuent à suggérer la naissance de l'écrivain.

Les acacias véritables constituent pour leur part une grande famille de plantes distribuées partout dans le monde, mais surtout dans les régions arides ou semi arides (le mimosa en fait partie). Vivant en particulier en région semi-désertique, ils apparaissent eux aussi comme des arbres de la survie, et, par leur capacité à plonger leurs racines loin dans le sol, ils permettent à la végétation de subsister en terrain hostile. Leur capacité à fixer l'azote dans le sol, qu'ils partagent avec le robinier, rend possible la vie d'autres plantes à leurs pieds, vivant en symbiose avec eux. Dans les déserts, leurs feuilles fournissent du fourrage aux animaux de passage, mais elles deviennent toxiques lorsqu'elles sont cueillies en trop grand nombre – l'arbre pouvant ainsi subsister. L'acacia est donc par excellence l'arbre de la survie dans un milieu presque privé d'hommes, dans les marges des sociétés – marges que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer.

En même temps, l'acacia est associé à la douleur, et non seulement parce qu'il pousse dans des régions arides. Selon la tradition, la couronne d'épines du Christ était tressée en acacia, dont les épines sont bien plus longues que celles du robinier. Or la crucifixion est précisément l'une des comparaisons situées à l'origine de la matière mnémique de *L'Acacia*. Lors du départ pour la guerre du père – qui va mourir quelques semaines plus tard –, une « silhouette » – la mère – l'observe de la fenêtre partir à la guerre et reste « une fraction de seconde *comme crucifiée, les bras écartés* » (p. 1145) – le texte donnant à entendre ailleurs qu'elle a alors l'âge christique de trente-trois ans : « Quatre ans donc (et avant, les vingt-neuf autres...) » (p. 1182). Par opposition, la « naissance » de l'écrivain, qui intervient au « printemps » (p. 1249), coïncide non pas avec une résurrection, mais bien avec un renouveau – et inespéré.

L'acacia qui reverdit au printemps constitue donc un emblème de la vie de S., qui a été sacrifié à l'autel de la guerre et est malgré tout survivant.

35. M. Calle-Gruber, « Claude Simon : le temps, l'écriture. À propos de *L'Acacia* », *Littérature*, vol. 83, n° 3, oct. 1991, p. 37.

Cette survivance n'aura lieu pourtant que par l'écriture, et la figure de S. correspond bien à celle de l'autoportraitiste telle que l'a décrite Beaujour, qui ne demeure que comme « texte » – ce qui signifie aussi qu'il ne se constitue que par l'écriture, laquelle est seule capable d'organiser une mémoire qui, sans elle, demeurerait confuse.

L'acacia n'est cependant pas exclusivement lié à l'arbre qui pousse dans le jardin de la maison, près de la fenêtre de la pièce où S. se met à écrire – ni à la figure de S. seule. L'acacia et le faux acacia évoquent le monde entier, l'Amérique d'où est originaire le robinier, et toutes les régions arides du monde où vivent les 1 500 espèces du genre acacia (véritable). En particulier, il évoque « ces continents lointains, sauvages » (p. 1143) d'où le père avait « ramené » la mère. Il est ainsi, entre autres, mémoire de l'Afrique, où le père a été en garnison avant d'être mobilisé (« Donc, ces quatre ans, cette île, ce morceau d'Afrique » [p. 1181]), et qui est liée à la genèse de l'humanité. L'acacia se fait arbre-mémoire du monde, tout en étant l'emblème de la survie d'un individu, dont il garde en mémoire, synthétisées en un seul lieu, les différentes étapes.

## DU PARTICULIER AU GÉNÉRAL

Selon Michel Beaujour, on s'en souvient, les lieux de retour de l'autoportrait permettent « l'échange entre le plus individuel et le plus général<sup>36</sup> », l'autoportrait permettant également de rappeler « toute une culture<sup>37</sup> ». L'« acacia », qui est l'emblème de la survie d'un individu par-delà le désastre, rappelle aussi toute la généalogie de S., et le fait apparaître dans la série des générations, c'est-à-dire comme un fragment d'un monde beaucoup plus vaste, dont le destin individuel est lié au devenir collectif de l'humanité. On ne s'étonnera donc pas que, dans *L'Acacia*, les noms propres ainsi que les noms qui pourraient désigner très précisément tel ou tel personnage ou telle ou telle figure soient presque systématiquement remplacés par des périphrases à valeur générale, qui pourraient s'appliquer également à d'autres personnages, ou qui peuvent rappeler des éléments mythiques partagés par l'ensemble de l'humanité. Ainsi « le père » est-il désigné par « l'homme à la barbe carrée » (p. 1087), ou encore par « l'homme équipé pour la guerre, *barbare*, dans sa tunique sombre » (p. 1143), l'adjectif « *barbare* » étant une

36. M. Beaujour, *op. cit.*, p. 310.

37. *Ibid.*, p. 26.

désignation collective. De même, la vie de la mère en Afrique est évoquée en des termes qui rappellent la genèse commune de l'humanité : « elle avait vertigineusement remonté le temps, transportée dans un primitif Éden, un primitif état de nature, au côté de l'homme à la barbe sauvage, entourée de serpents et de sauvages également domestiqués » (p. 1097). De même encore, pour évoquer la vie de S. et de ses compagnons d'évasion lors de leur fuite dans les forêts, le récit évoque la genèse commune à toute l'humanité : « ils auraient pu être les premiers hommes, dans la première forêt, au commencement du monde » (p. 1230). L'autoportrait se constitue ainsi comme la traversée d'une mémoire personnelle associée à une mémoire collective, anthropologique, situant l'individu non seulement au regard de sa propre histoire, mais également par rapport à une histoire beaucoup plus générale, qui prend en compte non seulement les siècles antérieurs (les ancêtres de S.), mais aussi la préhistoire et l'évolution des espèces. Du reste, si *L'Acacia* est à cet égard exemplaire, ce trait générique de l'autoportrait se retrouve constamment dans l'œuvre de Simon – et jusqu'au discours de réception du prix Nobel, où il a décrit son destin individuel comme lié à un destin collectif :

Je suis maintenant un vieil homme, et, *comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe*, la première partie de ma vie a été assez mouvementée : j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières [...], j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle<sup>38</sup>

Cependant, si, dans l'autoportrait, le destin individuel est lié au destin collectif, ce dernier reste lui-même constamment lié au premier. C'est en ceci que les « lieux de retour » de l'autoportrait diffèrent par exemple des « lieux de mémoire » par lesquels Pierre Nora a proposé de saisir l'histoire de France, même s'il invitait à concevoir comme lieux de mémoire des dates comme « 1914 » ou « 1940 », qui jouent un rôle fondamental dans *L'Acacia*<sup>39</sup>. C'est que les « lieux de mémoire » de Pierre Nora sont liés à une dimension « collective » : « Lieu de mémoire, donc : toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté<sup>40</sup>. » Dans *L'Acacia*, au contraire, et dans l'autoportrait en général, la mémoire collec-

38. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *Œuvres I*, éd. cit., p. 897-898.

39. Pierre Nora, « Comment écrire l'histoire de France », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, III. *Les France. I. Conflits et partages*, Gallimard, 1992, p. 16.

40. *Ibid.*, p. 20.



tive est liée aux lieux de retour spécifiques de la mémoire d'un sujet, souvent par association, comparaison ou métaphore. Cette interaction entre mémoire individuelle et mémoire collective rejoint du reste les thèses de Maurice Halbwachs sur les « cadres sociaux de la mémoire », que Jan Assmann commente de la façon suivante :

le sujet de la mémoire et du souvenir reste toujours l'individu, mais à l'intérieur de « cadres » qui les organisent [...] la mémoire d'un individu s'élabore parce qu'il participe à des processus communicationnels, se rattache à divers groupes sociaux, depuis la famille jusqu'à la communauté confessionnelle et nationale. [...] Individuelle, elle l'est au sens où elle associe à sa façon plusieurs mémoires de groupe. À strictement parler, seules les sensations ou, pour reprendre le terme d'Halbwachs, les « impressions » sont individuelles. Car « le courant des impressions [...] est étroitement lié à notre corps », tandis que les souvenirs « ont leur source [...] dans la pensée des groupes divers auxquels nous nous rattachons »<sup>41</sup>.

Ainsi, dans *L'Acacia*, la mémoire collective permet à un sujet expulsé de l'humanité de retrouver sa place non exactement dans la société (symptomatiquement, il devra fuir la ville et vendre la maison gardienne du souvenir de ses ancêtres pour aller s'installer à la campagne [p. 1137]), mais du moins dans les catégories sociales, historiques et anthropologiques qui permettent de décrire l'humanité. Celui qui avait été déshumanisé, réduit à l'état d'animal (chien, singe, canard) est par là même relié à nouveau (quoique de manière fragile) à l'espèce humaine et à son histoire. Par ailleurs, il retrouve sa place dans le cosmos, symbolisé par l'un de ses éléments : l'air, le « vent » qui anime l'arbre dans les dernières lignes, « comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait » (p. 1249). La figure de l'acacia apparaît ainsi comme l'autoportrait d'un survivant qui, après une quasi mort, retrouve la vie, c'est-à-dire le souffle. Or si, comme dans la tradition, l'inspiration mène à l'écriture, la voici dépouillée de ses oripeaux mythologiques, l'inspiration étant ici comme le renversement de ce moment où, en fuite, au chapitre IV, le soldat – S. – courait à « perdre haleine » (p. 1062).

41. Jan Assmann, *La Mémoire culturelle*, Aubier, 2010 [2002], p. 33-34. Du reste, les impressions relatives au corps peuvent également être exprimées en référence à des groupes sociaux, même si ceux-ci sont situés en dehors de l'espèce humaine (lorsque S. fuit comme un « singe » ou marche comme un « canard »).